

ГОЛОСА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

УДК 821.161.1-1
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-45

ГСНТИ 17.07.25

Код ВАК 10.01.08

Т. В. Зверева

Ижевск, Россия

СУРИКОВСКИЙ СЛЕД В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Аннотация. В данной статье впервые исследуется рецепция исторической живописи В. И. Сурикова в русской поэзии XX века (М. Волошин, М. Цветаева, А. Ширяевец, М. Кузмин, А. Ахматова, А. Тарковский, Н. Глазков, В. Шаламов, Л. Губанов). Предпринята попытка не только осмыслить механизмы взаимодействия различных языков культуры (поэтического и живописного текстов), но и выявить глубинные причины обращения поэтов к картинам Сурикова, а также обозначить тот культурно-исторический фон, на котором оказался возможным диалог искусств. Частые обращения к образам суриковских картин («Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове») привели к формированию еще одного сверхтекста в русской литературе. Актуализация именно этих живописных полотен связана с тем, что художнику удалось прикоснуться к скрытым механизмам русской истории и тем самым предугадать ее дальнейшее катастрофическое развитие. Хронологическая приуроченность рассматриваемых поэтических экфрасисов (1917–1960-е гг.) — время, для которого характерны антагонистические отношения Поэта и Власти. Вследствие этого персонажи суриковских картин часто являются alter ego автора. Сквозным для всех стихотворений является символический сюжет смерти / воскрешения. Ряд поэтических текстов впервые рассмотрен в рамках междисциплинарных исследований, два стихотворения («Боярыня Морозова» Н. Глазкова и «Петербург» Л. Губанова) впервые стали предметом развернутого филологического анализа.

Ключевые слова: экфрасис; литературные мотивы; лирические сюжеты; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество.

T. V. Zvereva

Izhevsk, Russia

SURIKOV AS REFLECTED IN THE RUSSIAN POETRY OF THE XX CENTURY

Abstract. This article presents the research of Surikov's historical painting perception in the Russian poetry of the twentieth century (M. Voloshin, M. Tsvetaeva, M. Kuzmin, A. Akhmatova, A. Tarkovsky, N. Glazkov, V. Shalamov, and L. Gubanov). The article attempts to not only comprehend the mechanisms of interaction between different languages of culture (a poetic text and a picture) but also to reveal the root reasons of the poets' reference to Surikov's paintings and to define the cultural and historical background which promoted the dialogue of the arts. Frequent appeals to the images of Surikov's paintings (Boyarina Morozova, The Morning of the Execution of the Streltsy, and Menshikov at Beriozov) caused the creation of another intertext in Russian literature. Highlighting of these paintings is connected with the fact that the artist managed to touch the hidden mechanisms of Russian history and thereby to foresee its further catastrophic development. Chronologically, the poetic ekphrasis in question (1917 — 1960s) is the time of Poet's and the Power's antagonistic relations. As a result, the characters of Surikov's paintings are often the artist's alter ego. Cross-cutting plot of all poems is a symbolic one of death/resurrection. A number of poetic texts were first considered in the framework of interdisciplinary studies, two poems («Boyarina Morozova» by N. Glazkova and «St. Petersburg» L. Gubanov) were the subject of detailed philological analysis for the first time.

Keywords: ekphrasis; motives in literature; lyric plots; Russian poetry; Russian poets; poetry writing.

Актуализация того или иного исторического сюжета всецело связана с особенностями времени, из которого человек смотрит на прошлое. Сегодня становится все более и более очевидным, что история — одна из форм существования настоящего времени, «пророчество, обращенное в прошлое» (Ф. Шлегель). Данное исследование адресовано рецепции живописных полотен В. Сурикова в русской поэзии XX века. Задача работы сводится не столько к рассмотрению экфрасиса, сколько к попытке ответить на вопрос, почему картины художника были востребованы русской культурой, какие факторы (социально-исторические, культурные, биографические) способствовали формированию «суриковского текста» (речь в статье идет о функционировании сверхтекста).

Исторические картины В. И. Сурикова занимают особое место в системе русской культуры. В творчестве художника впервые предстало визуальное измерение прошлого, его зримый эквивалент. Обратившись к катастрофическим периодам русской истории, Суриков не только выявил ее скрытые

механизмы, но и предугадал ее дальнейшее развитие. Так, картина «Утро стрелецкой казни» появилась на выставке, открывшейся 1 марта 1881 года. По случайному совпадению именно в этот день произошло покушение на Александра II: кровавое утро XVII века отразилось в не менее кровавых событиях века XIX.

Интерес к живописи Сурикова среди современников огромен. Уже первые картины получили многочисленные отзывы. Наиболее глубоко проник в сущность суриковского творчества Александр Бенуа, угадав его связь с «мистическим реализмом»: «Суриков не только великий реалист-ученый, но по существу своему поэт, и, быть может, сам того не сознавая, этот художник обладает огромным мистическим дарованием. <...> Суриков близок по духу мистику и реалисту Достоевскому» [Бенуа 1998: 331]. Ему вторит Сергей Маковский, критично относившийся к поздним картинам, но восторженно приветствующий первые полотна художника: «Несмотря на грубость формы, картины Сурикова — магические сны. <...> Он действительно видит

прошлое, варварское, кровавое, жуткое прошлое России и рассказывает свои видения так выпукло-ярко, словно не знает различия между сном и явью» [Маковский 1999: 152].

В 1913 году Максимилиан Волошин приступает к работе над монографией «Суриков», которую впоследствии назовет одной из самых удачных своих работ. Многочисленные встречи поэта и художника, их продолжительные разговоры способствовали тому, что Волошину удалось создать потрясающей глубины искусствоведческое исследование, не утратившее своей актуальности и сегодня. Значение данного труда определяется еще и тем, что суриковские картины впервые были «прочитаны», дан детальный анализ авторских интенций, выявлено отношение художника к изображаемым событиям. Знаменательно, что волошинская книга появилась в канун «некалендарного XX века», когда о пророческих прозрениях живописца вспомнила русская интеллигенция.

Чтобы понять настоящее, всегда необходим опыт прошлого. Катастрофа 1917 года не сразу была осмыслена Волошиным: «... в 1917 году я не смог написать ни одного стихотворения: дар речи мне возвращается только после Октября» [Волошин 2000: 18]. Посвященная памяти В. И. Сурикова поэма «Протопоп Аввакум» (1918) — не только поиски слова, способного рассказать о постреволюционной России, но и преодоление немоты. В страшном апокалипсическом году Волошин начинает говорить от лица опального протопопа. Стилизация поэтического слова, нарочитая неправильность речи, отказ от классического ритма и переход к белому стиху становятся выражением тектонического сдвига. Современные преобразования понимались Волошиным как сатанинские деяния:

Выпросил у Бога светлую Россию сатана —
Да очервленил ю
Кровью мученической. [Волошин 2003: 315]

Обратимся к заключительной части поэмы, где впервые упоминается имя боярыни Морозовой. Только отчасти данный фрагмент можно относить к экфрасису, хотя посвящение поэмы Сурикову дает нам право на подобное прочтение. Думается, что при написании «Протопопа Аввакума» Волошин, конечно же, вспомнил «Боярыню Морозову», и картина послужила творческим импульсом к написанию заключительной части поэмы. Автор ведет речь о духовных сподвижниках Аввакума — боярыне Морозовой и княгине Урусовой, юродивом Федоре, князе Хованском, священнике Лазаре, старце Епифании и пр. Важно, что первым в этом ряду упоминается имя боярыни, единственной оставшейся в живых и ставшей непосредственным адресатом высказывания.

Федосья Прокофьевна, боярыня, увы!
Твой сын плотской, а мой духовный,
Как злак посечен:
Уж некого тебе погладить по головке,
Ни четками в науку постегать,
Ни посмотреть, как на лошадке ездит. [Волошин 2003: 314]

Отметим, что в поэме направленность слова Аввакума постоянно меняется: Аввакум обращается то к сильным мира сего, то к Феодосье Прокофьевне, то к Богу. Наряду с этим в тексте присутствует незримый диалог автора с Суриковым. Боярыня на картине — одновременно и жертва, и та, кто одерживает полную победу над миром. Ее сани устремлены в небо (точкой пространственного схождения стала маковка церкви, перед героиней открыт единственно возможный путь — путь небесного восхождения). Как известно, для подобного смыслового решения художнику пришлось нарушить законы перспективы. Это же пространственное решение обнаруживается и в волошинской поэме. Уже сама композиция текста символична: число 15 (количество частей, из которых состоит текст) связано с культом Богородицы и значимой для автора идеей духовного восхождения-горения [Зиневич 2012: 61]. Если боярыня Морозова отправляется в небесный Иерусалим на санях, то протопоп Аввакум — на «огненном корабле»: «Построен сруб — соломою наложен: / Корабль мой огненный — / На родину мне ехать» [Волошин 2003: 317]. Таким образом, Волошин актуализирует суриковский сюжет восхождения и выражает надежду на возможность духовного спасения.

Марина Цветаева очень любила творчество В. Сурикова, а картину «Боярыня Морозова» особенно. Скрытое упоминание имени Морозовой можно увидеть в стихотворении-эпитафии «Настает день — печальный говорят» (1916): «И ничего не надобно отныне / Новопреставленной боярыне Марине...» [Цветаева 1994: 271]. Образ Морозовой осмысливается здесь не столько в историческом, сколько в автобиографическом контексте. Это одна из первых цветаевских попыток «вернуть билет» Творцу и провозгласить пустоту небес.

Подлинное же понимание суриковской живописи приходит в цикле «Москве» (1917). Как и для Волошина, изображенные художником исторические события стали для Цветаевой символическим воплощением настоящего — разломом русской действительности. Суриковские полотна в буквальном смысле окольцовывают трехчастный цикл. Если в первом стихотворении возникают аллюзии на «Боярыню Морозову» («Боярыней Морозовой на дровнях / Ты отвечала Русскому Царю» [Цветаева 1994: 380]), то последнее стихотворение венчают «черные глаза Стрельчихи», заставляя вспомнить «Утро стрелецкой казни». В сердцевине цикла эти главные суриковские картины соединяются: в контексте живописного экфрасиса тема поругания святой веры связана с тематикой «Боярыни Морозовой», а убитые сыны — с «Утром стрелецкой казни»:

— Где кресты твои святые? — Сбиты.
— Где сыны твои, Москва? —
Убиты. [Цветаева 1994: 380].

Стихотворение Михаила Кузмина «Декабрь морозит в небе розовом...» (1920) посвящено картине «Меншиков в Березове». Перечисленные в тексте художественные детали («взбухнувшие» паль-

цы, развалившиеся башмаки, «златокованный Архангел») напрямую соотносены с миром суриковского полотна. Автор отождествляет себя с группой изображенных героев: речь идет от лица поколения, оказавшегося в схожей ситуации исторической обреченности. Общность времен подчеркнута пересечением прошлого (Меншиков) и настоящего (Врангель). Кольцевая композиция стихотворного текста как бы повторяет круговое расположение фигур на суриковской картине. Одновременно композиционное кольцо замыкает текст, очерчивая те границы, за пределы которых не вырваться героям.

Если в центре суриковского полотна расположена Библия, то средоточием кузминского стихотворения является молитва, разделяющая его на две равные части:

Пошли нам крепкое терпение,
И кроткий дух, и лёгкий сон,
И милых книг святое чтение,
И неизменный небосклон! [Кузмин 1989: 158]

Первая половина текста связана с темой ожидания («И ждем чего? Самим известно ли? / Какой спасительной руки?»), затем приходит горькое осознание собственной обреченности («Но если ангел скорбно клонится, / Заплакав: “Это навсегда!...”»). Отсюда исключительное употребление глаголов несовершенного вида настоящего времени, подчеркивающих процессуальность и незаконченность действия. И все же, несмотря на отчаяние, произнесенная молитва изменяет эмоциональную тональность текста. «Холод» и «мрак» первых строк сменяются «теплом» и просветленностью последних («Окрашивает щеки розово, / Не холоден минутный дом»). Тесное жилище Меншикова автор осмысляет как временное заточение, и в конце стихотворения реальный план уступает место символическому: вне зависимости от места и времени человек живет в «минутном доме» в надежде на будущее спасение. Живописный экфрасис, таким образом, выполняет функции религиозного экфрасиса.

Картины Сурикова, действительно, становятся символом двадцатого столетия. Показательно, что поэты обращаются к ним в самые страшные минуты. В 1923 г. незадолго до своего ухода Александр Ширяевец пишет стихотворение «Суриков», в котором проводит параллель между «взвихренной Русью» и «разгульными взлетами» мазков художника. В Сурикове, по мнению автора, нашла воплощение трагическая участь русской истории, а само имя художника стало олицетворением стрелецкой крови:

Удел Руси — смердящих псов терпеть...
Но в мерзкой гнили всяческих засилий
Стрелецкой кровью будет пламенеть
Родное имя — Суриков Василий. [Ширяевец 1961: 79]

На протяжении всей жизни образ Морозовой сопровождал Анну Ахматову, не случайно в своих последних записях она упоминает имя опальной боярыни: «...А боярыня Морозова, вынесшая все пытки, которая придумала добрая старая московская Русь, все-так попросила стрелца, который сторо-

жил ее, дать ей яблочко. “Где ж я тебе возьму яблочка?” — сказал стрелец» [Записные книжки 1996: 706]. Именно с судьбой опальной вдовы, оплакивающей гибель своего сына, Ахматова соотносила свою собственную.

В 1937 году написано одно из самых известных ахматовских стихотворений — «Я знаю, с места не сдвинуться...». Каменья под взглядом собственного века, лирическая героиня пытается найти для себя иной вариант судьбы (во второй строфе возникает имя боярыни Морозовой и отсылка к семнадцатому веку; в третьей строфе происходит соединение двух образов, составляющих отныне единое целое). Авторское прозрение связано с осознанием гибельности всех времен. Данный текст многократно становился объектом филологического анализа, поэтому мы обратимся лишь к тем аспектам, которые важны в логике наших рассуждений, а именно — рассмотрим соотношение реального и картинного пространства.

Переходом в картинное пространство отмечено начало последней строфы:

А после на дровнях в сумерки
В навозном снегу тонуть...
Какой сумасшедший Суриков
Мой последний напишет путь? [Ахматова 1995: 234]

Если путь Морозовой запечатлен на картине, то путь ахматовской героини еще не написан ни одним художником. Нужно учитывать, что к этому времени уже сложилась портретная галерея Ахматовой. Ее образ живописали лучшие художники XX века (А. Модильяни, Н. Альтман, К. Петров-Водкин, Ю. Анненков и пр.), но никто не угадал ее судьбы. А это был путь в «запретнейшие зоны естества» и безумие (характерно, что эпитет «сумасшедший» соотносен в стихотворении и с «Суриковым» и с «моим последним путем»).

В стихотворении «Я знаю, с места не сдвинуться...» присутствует и спор с суриковской картиной. Ахматовская боярыня «тонет» в навозном снегу, т. е. пространственный вектор последней строфы устремлен вниз. Речь идет о неминуемой гибели героини. «Путь вниз» у Ахматовой — это всегда путь в безумие (см., например, «Подвал памяти»). Вместе с тем, как уже было отмечено выше, Суриков указывает на возможность вознесения: «При такой диспозиции в пространстве первого плана, где помещена фигура боярыни, возможен только путь не по горизонтали в глубину, а вверх, как для поднимающегося со дна, или в символическом плане — для воскресающего и возносящегося» [Алленов 1997: 63]. Смысловая многослойность картины связана с тем, что боярыня Морозова одновременно соотносится и с темой смерти, и темой воскрешения. Именно этого вознесения как бы «не замечает» Ахматова, подчеркивая гибельность и кромешность собственного пути.

Интересно отметить, что в стихотворении возникает косвенное упоминание зеленого цвета («веткой березовой»), в то время как именно этот цвет отсутствует на картине, основанной на ритмических повторях черного, белого и красного. По замечанию

Михаила Алленова, «цветовая гамма оставлена при трагедийной напряженности цветовых поляристей холодного и теплого, без примиряющего контраста среднего — зеленого» [Алленов 1997: 65]. Думается, что Ахматова употребляет этот цвет в контексте идиллического развития темы: «душистая березовая ветка» наряду со «сладким медком» являются знаками чаемого, но недостижимого века.

Отзвуки суриковской темы имеются и в «Китежанке» (1940). Эпиграф к данному тексту взят из «Поучения Владимира Мономаха детям» («В санех сидя, отправляясь путем всея земли»), однако, если учитывать семантический потенциал поэтической системы и ее многоуровневый характер, то эпиграф можно соотнести и с картиной «Боярыня Морозова». В контексте русской культуры сани — не только основной вид передвижения (вплоть до конца XVII века статусные, особенно духовные, лица ездили на санях даже летом). Прежде всего, они связаны с «последним жилищем», поскольку именно с санями связан похоронный обряд в Древней Руси [Анучин 1890]. В картине Сурикова задействована эта семантика — его черная боярыня уезжает в смерть. В стихотворении «Я знаю, с места не сдвинуться...» Ахматовой был востребован именно этот смысл и сани утопали в снегу. Напротив, в «Китежанке» возникает образ «легких саней». Сама облегченность ритма указывает на то, что китежанка спокойно принимает свою судьбу-смерть. Окаменение и тяжесть, сопровождающие стихотворение «Я знаю, с места не сдвинуться...», сменяются воздушностью и готовностью к смерти:

Великую зиму
Я долго ждала,
Как белую схиму
Её приняла.
И в легкие сани
Спокойно сажусь... [Ахматова 1995: 264]

Образ нищего, который возникает в финальных строках «Китежанки», также визуально связан с суриковской картиной:

Лишь хвойная ветка
Да солнечный стих,
Оброненный нищим
И поднятый мной...
В последнем жилище
Меня упокой. [Ахматова 1995: 264]

В контексте эволюции творчества Ахматовой можно говорить о сюжете притяжения своей судьбы и смирения Боярыни.

Последнее упоминание имени Морозовой произойдет в позднем стихотворении — «Мне с Морозовой класть поклоны...» (1962). Имя боярыни Морозовой упоминается первым в ряду других знаковых для автора имен. «Как пирамида, обретающая прочность четырьмя точками основания, как маковки храма, высшие над всеми сторонами света (Морозова — север, Дидона — юг, Саломея — восток, Жанна де Арк — запад), как четырехчастное крещение жизни (явная апелляция к картине Сури-

кова «Боярыня Морозова»)), царит эта Роза над миром, впитав в себя первоэлементы бытия — огонь («костры»), воздух («дым» Дидоны), влагу («свежесть» розы) и прах земли (умиране)» [Лысов]. Важно, что боярыня Морозова — единственная из перечисленных героинь, чей образ сопровождал Ахматову на протяжении всего творческого пути.

И лишь однажды востребованной, но в самую страшную минуту, окажется картина Сурикова «Утро стрелецкой казни». В «Реквиеме» Ахматова сопоставит свою судьбу с судьбой «стрелецкой женки»...

Поэзия одного из последователей серебряного века Арсения Тарковского также проникнута живописной образностью [Измайлов, Кекова 2014]. На фоне текстов, непосредственно обращенных к теме художника и его творчества, стихотворение «Петровские казни» (1958) не кажется экфрастичным. Подхватывая традицию пушкинских «Стансов», поэт говорит о начале правления Петра I. Прежде всего, данный текст — своеобразный спор с Пушкиным, когда-то пытающегося примирить два полюса петровской деятельности («славные дни» с «мятежами и казнями»). В противовес «Стансам» Тарковский занимает непримиримую позицию по отношению к Петру, образ которого наделяет сугубо негативной семантикой (Петр — «последний срам»). Подобное отношение к петровским казням связано с тем, что чуждая поэту современность слишком напоминала время, запечатленное Суриковым. Стихотворение диссонировало с общим настроем эпохи, ориентированной на реабилитацию сильной власти.

Тарковский — единственный, кто актуализирует второй план картины, предельно приближая его к зрителю: «Передо мною плаха / На площади встает...», «У, буркалы Петровы, / Навыкате белки!» [Тарковский 1991: 246]. Игра дальним и ближним планами становится конструктивным принципом данного текста. Если образ Петра вслед за Суриковым оценивается отрицательно, то образы косарей-стрельцов изображены с явной авторской симпатией: «По лугу волю славить / С косою идет косарь» [Тарковский 1991: 246]. Заметим, что в системе поэтической лексики Тарковского слово «косарь» неизменно отмечено положительными коннотациями.

Поразительно, что скрытая цветовая гамма поэтического текста повторяет колорит «Утра стрелецкой казни». Как показали исследования А. П. Журавлева, «...рисунок гласных в стихотворении А. Тарковского создает ту же цветовую гамму, в которой выполнена картина В. Сурикова. Наибольшее превышение нормы дает темный Ы, затем красный А и темно-синий У» [Журавлев 1991]. В «Петровских казнях» обнаруживается движение цветового сюжета — от кровавого к белому (от «червонной рубахи» к «холстинным обновам»). С одной стороны, белые холстинные рубахи напоминают «белые одежды», символизирующие связь с высшей реальностью и победу духа над плотью; с другой — белый цвет связан с темой смерти (см. на эту тему содержательную работу И. Захариевой [Захариева 2014: 27–36]). При этом тема смерти доминирует, и в финальной строке происходит срыв в причитание («Сынки мои, сынки!»).

В творчестве Варлама Шаламова есть два «суриковских» стихотворения — «Боярыня Морозова» и «Утро Стрелецкой казни». Оба стихотворения публицистичны, то есть ориентированы на прямое выражение авторского смысла. Для Шаламова образ Морозовой-арестантки окончательно превращается в символ неколебимой веры и праведности:

Возвышаясь над толпой порабощенной,
Далеко и сказочно видна,
Непрощающей и непрощеной
Покидает торжище она. [Шаламов 2013: 78]

В конце текста происходит выход за пределы картины — появляются детали, отсутствующие у Сурикова, например, «раскольникове распятие» в руках Морозовой. Разрушается и живописная статуйность образа, характерная для живописного полотна:

Так вот и рождаются святые,
Ненавидя жарче, чем любя,
Ледяные волосы сухие
Пальцами сухими теребя. [Шаламов 2013: 78]

В «Утре стрелецкой казни» прошлое и настоящее просвечивают друг через друга: вне зависимости от того, о каком периоде русской истории идет речь, в ней угадывается архетипический сюжет противостояния человека и власти. Одновременно нарушено последовательное течение времени: «пасхальное пламя свечей» указывает на весеннее время, в то время как события, изображенные на картине, отнесены к осени («Доставит в рай еще до снега / Груз этой муки, боли всей» [Шаламов 2013: 77]). Заметим, что реальная историческая казнь происходила в феврале месяце.

Образ «пасхальной свечи» преображает исторический сюжет в религиозный. В поэтической системе Шаламова преобладают иконописные цвета [Макевина 2006: 116–121]. Отсылку к религиозному сюжету можно видеть и в теме приятия судьбы («Ответа требуют простого / И не винят ни в чем судьбу» [Шаламов 2013: 77]). Не вызывает сомнения, что как и боярыня Морозова, шаламовские стрельцы принадлежат к стану погибающих за великую правду. Если в «Колымских рассказах» тема смерти всеобъемлюща, то в поэтическом творчестве (напомним, что Шаламов считал себя в первую очередь поэтом) на первый план выходит тема бессмертия.

Интерес к живописи Сурикова характеризует и русскую поэзию 1960–1970-х годов. Чаше всех имя художника упоминали маргинальные поэты. Так Николай Глазков занимал позицию юродивого, хорошо знакомую русской культуре. Он и принадлежал к особому ордену поэтов, называвших себя «небывальчатами» (об этом: [Винокурова 2000]). Не случайно Андрей Тарковский в «Андрее Рублеве» снял Глазкова в роли летающего мужичка-Икара, а Вера Строева предложила ему роль Достоевского в фильме «Особенный человек» (по идеологическим причинам пленка этого фильма была полностью смыта).

Имя Сурикова впервые возникает в глазковском творчестве в стихотворении «Полотно. Ермак. Татары» (1938). В этом тексте видна открытая уста-

новка на языковую игру и первичен здесь звуковой сюжет. Автор выявляет связь имени художника со словом «сурик» — красно-коричневой краской, символизирующей кровь: «И прольется кровь густая / самобытным суриком» [Глазков 1989: 398]. Значима здесь и фоническая растворенность «Сурикова» в тексте, что подчеркивают аллитерации на 'р' (Ермак — татары — мазурики — обрванцы — обрываться — прозаик — прольются — кровь — сурик).

Стихотворение «Боярыня Морозова» (1945) — одно из самых известных, но до сих пор почти не привлекавших внимания. На первый взгляд, данный текст не вписан в поэтическую манеру Глазкова, и ее автор уходит от принципов, определяющих его эстетическую программу («примитив», «экспрессия», «дисгармония», «алогизм»). Однако и здесь выражена особая позиция поэта, пытающего утвердить свою инаковость по отношению к официальному канону.

Перед нами развернутое обращение лирического героя к уезжающей возлюбленной, это последний разговор накануне предстоящей разлуки. Стихотворение представляет собой игру визуальными планами или игру точками зрения: лирический субъект смотрит на картину, висящую в Третьяковской галерее, и видит на ней нищего, а затем — глазами этого персонажа — смотрит на ночной перрон и видит на нем самого себя. Такое «обращенное зрение» разрушает границу между картиной и миром, вымыслом и реальностью.

В фокусе авторского взгляда оказывается нищий. На картине Сурикова нищий максимально приближен к зрителю и как бы отделен от толпы. Это единственный из суриковских персонажей, кто вослед боярыне поднимает двуперстное знамение, открыто демонстрируя свою солидарность со старой верой.

Он аскет. Ему не нужно бабы.
Он некоронованный царь улицы.
Сани прыгают через ухабы, —
Он разут, раздет, но не простудится.

У него горит святая вера.
На костре святой той веры греется
И с остервененьем изувера
Лучше всех двумя перстами крестится. [Глазков 1989: 413]

Сквозным для данного стихотворения является мотив огня. Образ «горения» проходит через весь текст, «закольцовывает» его, соединяет лирического героя с героем картины Сурикова («У него горит святая вера» — «У меня костер нетленной веры»). В горящем взоре нищего возникает видение будущего XX века. Во второй части стихотворения прошлое сменяется настоящим; сумерки суриковской картины — «чернотью» советской ночи; а сани — отходящими от платформы поездами:

Что ему церковные реформы,
Если даже цепь вериг не режется?..
Поезда отходят от платформы —
Это ему даже не мерещится!..

На платформе мы. Над нами ночи чернота,
Прежде чем рассвет забрезжит розовый.
У тебя такая ж обреченность,
Как у той боярыни Морозовой. [Глазков 1989: 413]

Находящиеся на платформе герои ощущают ту же враждебность окружающего мира, что и персонажи суриковской картины, ибо любая форма инакомыслия наказуема в «государстве Российском». Не случайно в тексте преобладают глаголы настоящего времени, поскольку речь идет о том, что происходит всегда. Важно и то, что Глазков делает акцент на одной из важнейших тем Сурикова — утрате внутренней целостности русской истории. Сани и следы полозьев на картине разделяют толпу на две части, лишая ее внутреннего единства. Вопрос о правильности исторического пути будет сопровождать русскую культуру и станет вечным вопросом: «Правильна какая из религий? / И раскол уже воспринят родиной...». Таким образом, разговор о Сурикове становится разговором о судьбах родины.

Одним из самых интересных поэтов, в чьем творчестве последовательно осуществлялся синтез различных видов искусств, был Леонид Губанов. Отмечая экфрасичность стихов Губанова и перечисляя любимые полотна поэта, О. Дарк пишет: «Но особенно Суриков, а из Сурикова — две картины: "Утро стрелецкой казни" (по мотивам которой составляются его образы: "На боярские перстни вышел как на крыльцо...", "Ты наденешь платье темное, как стрелецкие казни") и "Боярыня Морозова", из которой (вот еще губановский парадокс) возникло его варьирующееся определение поэзии: "Поэзия — всегда Морозова / До плахи и монастыря" и, в другом стихотворении, у Музы "взгляд — Морозовой в санях"..." [Дарк].

Созданное в 1964 году и посвященное И. Бродскому стихотворение «Петербург» (в другой редакции «Написано в Петербурге») является текстом о смерти или, точнее, — «текстом смерти». Лев Аннинский очень точно назвал творчество Губанова «мартирологом»: «Реминисценции из классиков прошлого рассыпаны в стихах Губанова — и буквально, и смутными отзвуками. В открытую — скорбь по убиенным советской поры, здесь Мандельштам, Цветаева, Маяковский, Гумилев, Есенин... весь мартиролог XX века» [Аннинский 2009: 189]. Действительно, в «Петербурге» зашифрован трагический путь русских поэтов (Гумилева: «Я умилен, как Гумилев / за три минуты до расстрела»; Блока: «Откуда начинается грусть? / орут стрелки с какого бока? / когда всю пылает Русь, / и Бог гостит в усадьбе Блока?»; Чехова: «Когда с дороги перед вишнями / Ушедших лет, ослепших лет / совсем сгорают передвижники / и есть они, как будто нет!»; Цветаевой: «Я заколдован, я укутан / санями золотой Цветаевой» и т. д.). Образ саней устойчиво связан в лирике Губанова с семантикой смерти (ср., например: «А мы рассказываем сказки, / И, замаскировав слезу, / Опять сосновые салазки / Куда-то Пушкина везут» [Губанов 2006: 24]). Заметим, что присутствие Пушкина в «Петербурге» угадывается через упоминание «морозки» — вкус этих ягод был

последним в жизни поэта (одновременно «морозка» соотносена с Сергеем Эфроном: «А где твой белый офицер / С морозкой молодой молитвы?»). Образы перетекают один в другой, между ними нет четкой границы: автор отождествляет Марину Цветаеву с боярыней Морозовой, а сама Морозова становится олицетворением поэзии:

Марина! Слышишь, звезды спят,
и не поцеловать досадно,
и марту храп до самых пят,
и ты, как храм, до слез до самых.
Марина! Ты опять не роздана.
Ах, у эпох, как растерях, —
поэзия — всегда Морозова
до плахи и монастыря! [Губанов 2006: 220]

Учитывая словесную (почти хлебниковскую) игру (Марина — март — морила — Морозова — морозка — mors), можно говорить о доминировании темы смерти. В соответствии с законом «тесноты стихотворного ряда» трагическую окраску обретают даже нейтральные слова. Смерть (mors) как бы растворяется в звуковой стихии текста. Автор напрямую отождествляет «поэзию» с «Морозовой», выявляя страшное родство русской речи со смертью. Серебро и снежность первых строк сменяются багрянностью и огнем последних (сирень — серебряно — снег — багровый — кровь — пылает — вишни — сгорают — морозка — гори). Из этого цветового ряда вырывается эпитет «золотой»: «сани золотой Цветаевой» уносит героиню из этого мира в небесный.

Налицо и иконописное колористическое решение. Напомним, что в иконе золотой цвет соотносится с высшей реальностью: «Один только золотой солнечный обозначает центр Божественной жизни, все прочее ее окружение» [Трубецкой 1998: 381]. Не случайно в тексте прочерчена пространственная вертикаль (от «Храма» до «звезд»). В то же время губановский мир амбивалентен, высшая реальность неразрывно связана в нем с низшей («Но пахнет музыкой и матом»), а мысль о грядущем бессмертии подвергается авторскому сомнению («О! Как напрасно я прождал / Пасхальный почерк телеграммы»).

Если лирический герой Николая Глазкова отождествлял себя с образом юродивого, то лирический герой Губанова программно отрекается от него:

Не попрошайка я, не нищенка,
прибитая злосчастной верой,
а Петербург, в котором сыщики
и под подушкой револьверы. [Губанов 2006: 220]

Обратим внимание на неустойчивость пространственных границ в данном тексте — поэтическое пространство соединяет в себе и Царское Село, и Кронштадт, и Петербург, и Москву. Вслед за автором на цветаевских санях читатель совершает путь из революционного Петербурга в «бурлячую» Москву XVII века. Время при этом как бы разворачивается вспять. Одновременно прочерчивается еще один путь — из Царского Села (прошлого) в социализм (настоящее). Важно, что Губанов осмысляет новый строй как новую веру, пришедшую на смену

веры Аввакума. Ироническое приветствие советской эпохи венчает стихотворение: «...снимают колокольни шапки, / приветствуя социализм!...». Таким образом, крошечный путь боярыни Морозовой напрямую связан с путями русской поэзии и русской истории. Так собственно историческая тема перерастает у Губанова в тему философскую.

Подведем некоторые итоги. Как следует из выше сказанного, наиболее востребованными для XX века оказались три картины В. Сурикова — «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове». Именно эти полотна Сурикова обладают смыслопорождающим потенциалом, они не просто изображают определенный исторический момент, но соприкасаются с сущностью русской истории. Скрытые аллюзии на суриковскую живопись образуют самостоятельный текст в русской поэзии XX века (в настоящую работу вошли только тексты, в которых читатель имеет дело с очевидными «живописными цитатами»). Вместе с тем, существует ряд текстов, в которых исследователи усматривают наличие скрытых отсылок к картинам Сурикова. Так, например, неявный «суриковский след» можно увидеть в поэзии О. Мандельштама).

Все поэтические экфрасисы, к которым мы обратились, принадлежат советскому времени (1917–1960-е гг.), вследствие чего сквозной для анализируемых текстов становится проблема сосуществования поэта и власти. Почти все стихотворения объединены сюжетом смерти и воскрешения. «Смутные времена» сопровождают русскую историю на всем ее пути, и гибель Поэта, утверждающего собственную веру, неизбежна. Суриковские персонажи — боярыня Морозова, Меншиков, стрелы — становятся выражением внутренней позиции лирического героя, как правило, являющегося alter ego автора. Важно и то, что в своем творчестве Суриков решал проблему «массовидного народного человека» [Эфрос 2007: 125], ставшую актуальной и для советской эпохи, когда общество в очередной раз перерождалось в толпу.

Наконец, последнее замечание. Неожиданная актуализация «суриковского текста» произошла в последнее десятилетие в сетевой поэзии. И это заставляет серьезно задуматься над временем, в котором мы живем...

ЛИТЕРАТУРА

- Алленов М. М. Василий Суриков. — М.: Слово, 1997. — 96 с.
- Аннинский Л. А. «В таинственном бреду» // Дружба народов. — 2009. — № 7. — С. 187–195.
- Анучин Д. Н. Сани, лады и кони как принадлежности похоронного обряда. Археологическо-этнографический этюд. — М., 1890. — 146 с.
- Ахматова А. А. «Узнают голос мой...»: Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта. — М.: Педагогика-Пресс, 1995. — 544 с.
- Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. — М.: Республика, 1998. — 448 с.
- Винокурова И. Е. Последние футуристы: «небывалисты» и их лидер Николай Глазков [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. — 2000. — № 3. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/3/vinok.html>.

- Волошин М. А. Собр. соч.: в 17 т. — М.: Эллис Лак, 2003. — Т. 1. — 608 с.
- Волошин М. А. Записные книжки. — М.: Вагриус, 2000. — 176 с.
- Глазков Н. И. Избранное. — М.: Худож. лит., 1989. — 541 с.
- Губанов Л. Г. Серый конь. — М.: Эксмо, 2006. — 384 с.
- Дарк О. И. Холодный мальчик неба. О поэзии Леонида Губанова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://seredina-mira.narod.ru/gubanov-dark.html>.
- Журавлев А. П. Звук и смысл. — М.: Просвещение, 1991. — 160 с.
- Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). — Москва-Турин: «Giulio Einaudi editore», 1996. — 849 с.
- Захариева И. Цветовые эпитеты в лирике Арсения Тарковского // OPERA SLAVICA, XXIV. — 2014. — № 3. — С. 27–36.
- Зиневич А. Н. Протопоп Аввакум в интерпретации М. Волошина // Мир русского слова. — 2012. — № 1. — С. 59–64.
- Измайлов Р. Р., Кекова С. В. «Ящик с тюбиками» для поэтической палитры: образы живописи и живописцев в творчестве Арсения Тарковского [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. — 2014. — № 6. — Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15603>.
- Кузмин М. А. Стихи и проза. — М.: Современник, 1989. — 431 с.
- Лысов А. Г. «Заключение небывшего цикла». Стихотворение «Последняя роза»: соборный образ творчества Анны Ахматовой [Электронный ресурс] // Сибирские огни. — 2008. — № 1. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2008/1/ly10.html>.
- Макевнина И. А. Иконописная эстетика цвета в поэзии Варлаама Шаламова // Известия Волгоградского педагогического университета. — 2006. — № 3. — С. 116–121.
- Маковский С. К. Силуэты русских художников. — М.: Республика, 1999. — 383 с.
- Тарковский А. А. Собр. соч.: в 3 т. — М.: Худож. лит., 1991. — Т. 1. — 462 с.
- Трубецкой Е. Н. Избранные произведения. — Ростов н/Д.: Феникс, 1998. — 512 с.
- Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. — М.: Эллис Лак, 1994. — Т. 1. — 640 с.
- Шаламов В. Т. Собр. соч.: в 6 т. — М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. — Т. 3.
- Ширяевец А. В. Избранное. — Куйбышев: Кн. изд-во, 1961. — 198 с.
- Эфрос А. М. Профили: Очерки о русских художниках. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 316 с.

REFERENCES

- Allenov M. M. Vasilij Surikov. — M.: Slovo, 1997. — 96 s.
- Anninskiy L. A. «V tainstvennom bredu» // Druzhba narodov. — 2009. — № 7. — S. 187–195.
- Anuchin D. N. Sani, lad'ya i koni kak prinaldzhnosti pokhoronnogo obryada. Arkheologicheskoe-etnograficheskij etjud. — M., 1890. — 146 s.
- Akhmatova A. A. «Uznayut golos moy...»: Stikhovorenija. Poemy. Proza. Obraz poeta. — M.: Pedagogika-Press, 1995. — 544 s.
- Benua A. N. Istoriya russkoy zhivopisi v XIX veke. — M.: Respublika, 1998. — 448 s.
- Vinokurova I. E. Poslednie futuristy: «nebyvalisty» i ikh lider Nikolay Glazkov [Elektronnyy resurs] // Voprosy literatury. — 2000. — № 3. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/3/vinok.html>.

- Voloshin M. A.* Sobr. soch.: v 17 t. — M.: Ellis Lak, 2003. — T. 1. — 608 s.
- Voloshin M. A.* Zapisnye knizhki. — M.: Vagrius, 2000. — 176 s.
- Glazkov N. I.* Izbrannoe. — M.: Khudozh. lit., 1989. — 541 s.
- Gubanov L. G.* Seryy kon'. — M.: Eksmo, 2006. — 384 s.
- Dark O. I.* Kholodnyy mal'chik neba. O poezii Leonida Gubanova [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://seredina-mira.narod.ru/gubanov-dark.html>.
- Zhuravlev A. P.* Zvuk i smysl. — M.: Prosveshchenie, 1991. — 160 s.
- Zapisnye knizhki Anny Akhmatovoy (1958–1966).* — Moskva-Turin: «Giulio Einaudi editore», 1996. — 849 s.
- Zakharieva I.* Tsvetovye epitety v lirike Arseniya Tarkovskogo // OPERA SLAVICA, XXIV. — 2014. — № 3. — S. 27–36.
- Zinevich A. N.* Protopop Avvakum v interpretatsii M. Voloshina // Mir russkogo slova. — 2012. — № 1. — S. 59–64.
- Izmaylov R. R., Kekova S. V.* «Yashchik s tyubikami» dlya poeticheskoy palitry: obrazy zhivopisi i zhivopistsev v tvorchestve Arseniya Tarkovskogo [Elektronnyy resurs] // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. — 2014. — № 6. — Rezhim dostupa: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15603>.
- Kuzmin M. A.* Stikhi i proza. — M.: Sovremennik, 1989. — 431 s.
- Lysov A. G.* «Zaklyuchen'e nebyvshego tsikla». Stikhotvorenie «Poslednyaya roza»: sobornyy obraz tvorchestva Anny Akhmatovoy [Elektronnyy resurs] // Sibirskie ogni. — 2008. — № 1. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/sib/2008/1/ly10.html>.
- Makevnina I. A.* Ikonopisnaya estetika tsveta v poezii Varlana Shalamova // Izvestiya Volgogradskogo pedagogicheskogo universiteta. — 2006. — № 3. — S. 116–121.
- Makovskiy S. K.* Siluety russkikh khudozhnikov. — M.: Respublika, 1999. — 383 s.
- Tarkovskiy A. A.* Sobr. soch.: v 3 t. — M.: Khudozh. lit., 1991. — T. 1. — 462 s.
- Trubetskoy E. N.* Izbrannye proizvedeniya. — Rostov n/D.: Feniks, 1998. — 512 s.
- Tsvetaeva M. I.* Sobr. soch.: v 7 t. — M.: Ellis Lak, 1994. — T. 1. — 640 s.
- Shalamov V. T.* Sob. Soch.: v 6 t. — M.: Knizhnyy Klub Knigovek, 2013. — T. 3.
- Shiryayevets A. V.* Izbrannoe. — Kuybyshev: Kn. izd-vo, 1961. — 198 s.
- Efros A. M.* Profili: Ocherki o russkikh khudozhnikakh. — SPb.: Azbuka-klassika, 2007. — 316 s.

Данные об авторе

Татьяна Вячеславовна Зверева — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и теории литературы, Удмуртский государственный университет (Ижевск).

Адрес: 426063, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1.

E-mail: tvzver.1968@yandex.ru.

About the author

Tatyana Vjacheslavovna Zvereva, Doctor of Philology, Professor, Department of Russian Literature and Literature Theory, Udmurt State University (Izhevsk).